

Apák és szörnyeik / Szelíd teremtés: A Frankenstein terv¹

A rendszerváltás utáni magyar film férfiasságkonstrukcióinak vizsgálata nem lehet teljes Mundruczó Kornél munkáinak számba vétele nélkül. Eddigi nagyjátékfilmjeinek a férfiasság reprezentációi szempontjából legfontosabb alkotása valószínűleg a 2010-ben bemutatott *Szelíd teremtés: A Frankenstein-terv*. A 2010-ben Cannes-ban Arany Pálmára jelölt, a 2011-es Magyar Filmszemlén pedig Rendezői díjat kapott film középpontjában ugyanis egy apa-fiú kapcsolat áll, mely egyszerre beszél a patriarchális rend sajátosan kelet-európai válságáról, az apák és fiúk közti konfliktusok „univerzális” témájáról, ugyanakkor a Frankenstein-történet újraértelmezésén keresztül a férfiasságkonstrukcióink kritikus újraértelmezését is végrehajtja.

A film kezdetén az apa, Viktor, aki filmrendező (és maga Mundruczó Kornél alakítja), épp férfi főszereplőt keres legújabb filmjéhez. A szereplőválogatás egy kihalt pesti bérházban zajlik, melyben csupán a rendező fiatalkori szeretője (Monori Lili) él fogadott lányával, férjével és annak lányával. A válogatáson megjelenik egy fiatal fiú (Frecska Roland), akiről később kiderül, hogy a rendező és a házban élő régi szeretője egykor intézetbe adott gyermeke. A szótlan, furcsa fiú, miután a meghallgatáson lány szereplőtársa egy szerelmi jelenet próbálása közben mindenáron meg akarja csókolni, megöli azt, majd elszökik. A rendőrség és a rendező párhuzamosan nyomoznak, közben pedig a fiú visszatér a házba. Pár perc ismeretség után feleségül kéri az anyja által gondozott árva lányt (Csikos Kitty), megöli anyja rájuk támadó férjét, később pedig a rendőrség hívásával fenyegetőző anyját is, majd újra elszökik. Apja találja meg a pesti tében bolyongva, majd megpróbálja Ausztriába szöktetni, egy még gyermekkorából ismert alpesi házba, távol a civilizációtól. Történetüket – Mary Shelley *Frankenstein*jéhez hasonló lezáratlanságban – itt, egy autóbaleset után, a havas hegyek között hagyja magára a film.

A *Szelíd teremtés*, mely a díjak és jelölések ellenére megosztotta a kritikusokat és a közönséget, olvasható az apa-fiú viszonyokról szóló esettanulmányként, az árvaság és kitaszítottság történeteként, de ékesen beszél a férfiasság és szörnyszerűség összefüggéseiről is. A film minderről jellegzetesen kelet-európai, illetve budapesti helyszíneken, szereplőkkel, arcokkal és helyzetekkel mesél, mintha mindezen általános témák sajátosan helyi verzióját kívánná a szemünk elé tárni.

Apák és fiúk

A *Szelíd teremtés* a teremtő férfi toposzának megidézésével kezdődik. A rendező német rendszámú terepjárót vezet a havas, téli városban, közben folyamatosan telefonál: a legújabb filmjének terveiről beszél, interjút ad, egyeztet. Nagy tervei vannak, de egyedül dolgozik, akárcsak kultúránk olyan ikonikus férfialakjai, mint a megszállott, tudós Frankenstein, a romantikus hagyomány művész-alakjai vagy épp a rendezői film ikonikus *auteur*-jei. Az apaság itt a teremtő (fél-)isten alakjával kerül egy kontextusba, akár csak Kenneth Branagh *Mary Shelley Frankensteinje* című filmjében (1994), illetve az autonómiát kereső művész, valamint a nagy egóval megáldott-megátkozott, nagyra vágyó férfi jól ismert alakjaival. A téli utakon autóvezetés közben telefonon szervezkedő, nagy terveket szövő, egyszerre több hívást is bonyolító rendező képe felveti a felelősség kérdését is, ami nemcsak az önző okok miatt elhagyott fiú később kibontakozó története szempontjából fontos motívum, de a Frankenstein-intertextus egyik alapvető eleme is (vö: Bujdosó Bori 5-6). A szörnyszerű életet létrehozó tudós történetének ugyanis éppúgy alapvető motívuma a nagyravágyás (az „overreacher” karakter), mint a túlzott, vak egoizmus, illetve a nők erőszakos kizárása a teremtő folyamatból, melyek mind megjelennek a filmben. A Frankenstein-kritika szerint ugyanis „Shelley regénye a férfiasság és férfi szubjektivitás feminista kritikájával szolgál. Központjában egy munkamániás, nárcisztikus, naív módon destruktív alkotó áll, így felhívja a figyelmet a férfiasság egyes aspektusaiban rejlő veszélyekre” (Kimmel és Aronson 314).

¹ A tanulmány elkészítését a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta.

A *Szelíd teremtés*ben már ezen a ponton is megjelenik az önreflexivitás és a teatralitás, hiszen egy rendezőt játszó rendező beszél egy olyan filmről, mely akár egy Frankenstein film vagy a *Szelíd teremtés* is lehetne. Ezek az önreflexív, néhol már-már karikarisztikus elemek (Legát 2), akár csak az egyértelmű Frankenstein-áthallások, figuratív értelmezések sorát készítik elő: a nézőben tudatosul, hogy a film nem csupán egy egyszeri és esetleges történetet kíván elmesélni. A jellegzetesen helyi díszletek, helyszínek, arcok és szereplők – mind Mundruczónál számos alkalommal – „univerzális” emberi témákról (is) mesélnek. Ahogy Stühr Lóránt is rámutat, a *Johanna* című filmjétől kezdve „mítosz(ok) újraértelmezésére, rekontextualizálására kerül érdeklődésének középpontjába. A fojtogatóan zárt, kisszerű, embertelen környezetével drámai konfliktusban levő hős Mundruczó-féle története a *Johannától* kezdve a mítosz segítségével univerzalizálódik” (51). A Störh által említett, a helyit és esetlegesen az univerzálissal összekötő mitologikus híd szerepet itt a gazdag Frankenstein-mitológia tölti be.

Az alkotó apa alakját aztán a szereplőválogató jelenet teszi teljessé. Itt ő a kamera és a látvány birtokosa, a vizuális mező teljhatalmú, szenvtelen, néhol erőszakos, szadisztikus ura, aki nem riad vissza mások megalázásától sem. Figurája még a fiú színrelépése előtt megidézi a nehéz múltú, belső démonokkal küzdő, másokkal természetes módon kegyetlen férfi alakját. A kaszting jelenet hosszú csendjei, mikor fejét fogja vagy csak a semmibe néz, mind a felszín alatti, belső tusakodásról beszélnek. Szenvtelenül kimondott kegyetlen szavai (mint például amikor egy idős nő úgy próbál a kamera előtti sírásban „segíteni”, hogy arra utasítja, idézze fel nemrég elhunyt férje arcát) egy olyan ember benyomását keltik, akit annyira lefoglálnak saját tervei és belső küzdelmei, hogy képtelenné vált az együttérzésre. Egy-egy képben a filmkép egybe esik a rendező kamerájának képével, így a filmbéli rendező szemével láthatjuk a válogatásra megjelent szerencsétlennél szerencsétlenebb szereplőket. Ezáltal közvetlenül be is lépünk az apa (képi) világába. A film – még a fiú valódi színre lépése előtt – arra invitál, hogy azonosuljunk a kétes erkölcsi érzékkel megáldott rendező alakjával és a kamera (autó, telefon, média-nyilvánosság) birtoklásának narcisztikus-szadisztikus érzésével, ugyanakkor ez a (vizuális) hatalom sohasem jár együtt az ideálissal való egyesülés Hollywoodból jól ismert, részegítő eufóriájával. A film világában férfiak és nők, hatalommal bírók és kirekesztettek, a kamera előtt és mögött állók éppolyan nehéznek élik meg az életet. A különbség csupán az, hogy az épp aktuális interakcióban kinek áll hatalmában kegyetlennek lenni (az éppoly nyomorult) másikkal.

A perspektívák filmbéli játéka azért is fontos, mert bár a Frankenstein történet egyik legfontosabb mozzanata a szörnyszerűség mibenlétére való rákérdezés (annak az elbizonytalanítása, hogy vajon a teremtmény, vagy a tudós-e az igazi szörnyeteg), a filmek ezt a történetet jellemzően mégis inkább csupán a tudós szempontjából mesélik el (a kanonikus filmek közül talán csak James Whale 1931-es *Frankensteinje* törekszik a teremtmény szemponjának komolyan vételére). És ahogy a Frankenstein filmekben végignézhetjük a nagyra törő tudós összeomlását, a hatalmas egó és szörnyű másikja találkozásának drámáját, úgy mutatja meg a *Szelíd teremtés*ben a fiú az apai rend visszasságait.

A fiú megjelenése (a temető kapujában, majd a házban) ugyanis tovább erősíti a fentebb említett metaforikus értelmezéseket. Egy sor önreflexív beállítást látunk. Egyfelől szimmetrikus kompozíciókat, gyakran a kamerába központi perspektívában bámuló fiúval, másfelől pedig keretezett képeket, melyek felhívják a figyelmet a filmkép megalkotottságára és személyes perspektívához kötöttségére. A fiú a házban először leselkedőként jelenik meg, rajta keresztül mi is keretezve, távolságból, egy új perspektívából nézhetjük meg az atyai rendet. Ahogy Shelley teremtménye és számtalan horrorfilmes szörny, ezekben a jelenetekben ő is az ablakban vagy ajtóban álló sötét, néma alakként jelenik meg, aki kintről szemléli az emberi (patriarchális) világ és az apa működését.



A fiú így szó szerint újrakeretezi az apai rendet, új perspektívából mutatja meg, új értelmet ad annak, később pedig fel is forgatja, össze is zúzza azt. Ennek a folyamatnak az egyik szimbolikus értékű kulcseleme az a momentum, amikor az apa (tervei szerint csupán átmenetileg) átadja fiának a kamerát. Miután ugyanis a fiú a rendező és segédjei jelenlétében nem hajlandó eljátszani a szerelmi jelenetet, apja (akiről ekkor még nem tudjuk, hogy apja) a kezébe adja a kamerát és átküldi a szereplőket a szomszéd szobába. A fiú ezen a ponton veszi át a hatalmat a vizuális tér és az apai rend fölött: a szomszéd szobában megöli a hozzá erőszakosan közeledő lányt, majd az ablakon át megszökik. A rendező innentől nem uralja az eseményeket, „nincs képben”: monitoráról eltűnik a kép, egy gyilkosság akaratlan kiváltója lesz, rendőrök hallgatják ki (éppolyan szenvtelenül és kegyetlenül instruálva őt, mint ő tette a szereplőivel), egy olyan történet szereplője lesz, melyet a fiú tettei írnak, és amelynek nem ismeri a forgatókönyvét. A fiú megjelenésével a film tere is megváltozik: a ház egyszerre szörnyűségek kiismerhetetlen labirintusává változik, melynek anamorfikus lencsével vett, nemegyszer körkörös kameramozgásokkal mutatott, szédítő tereit sem az apa, sem a kamera nem látja át.

Szimbolikus értelmű filmes gesztus, hogy már a fiú legelső belépésekor is egy körkörös, kissé szédítő 360 fokos fordulatú kameramozgással mérjük fel a ház gangos belső utvarát, amit később több hasonló is követ, de az anamorfikus lencsének hála a sötét, kanyargós vaskorlátú lépcsőház is már-már szürreális, (rém)álomszerű, a *Dr. Caligatit* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) és a *Szédülést* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) idéző képeken jelenik meg. A fiú kezdettől a labirintus Minotaurusz-szerű szörnyének szerepét játssza: ő az apa eltitkolt, (lelkileg) torz, száműzött leszármazottja, aki szabadon jár-keel a számunkra átláthatatlan házban, bejön ha kizárják, megszökik ha bezárják, a legváratlanabb helyeken tűnik fel, és a világ

legtermészetesebb módján, közömbös tekintettel szedi sorra áldozatait.

A patriarchális rend filmekben is megjelenő válsága a rendszerváltás utáni magyar film gyakori témája. A *Taxidermia* minden egyes generációja esetében kétes a patriarchális leszármazási ágak töretlensége, azaz a valódi apa kiléte; a *Hukkle* című filmben a férfiak tehetetlenül tűrik, hogy a nők egyenként megmérgezzék őket; Petyát, a *Moszkva tér* főszereplőjét elhagyta apja; a *Fehér tenyér* tornász főszereplőjét szülei cirkuszi majomként mutogatják, edző pót-apja pedig szadista eszközökkel neveli; de a *Csak a szél* roma kisfiú főszereplője is csak Skype-on látja nyugatra költözött apját. Mundruczó életművében is gyakori a motívum: a *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000) fiú prostituáltjai egyértelműen a patriarchátus peremén élnek; a *Szép napok* (2002) börtönből szabaduló Péterét is nővére nevelte fel; a *Delta* (2008) főszereplője is akkor tér vissza szülőföldjére, mikor halott apja helyét már anyja erőszakos szeretője foglalta el; de a *Fehér Isten* (2015) szülői párja is válófélben van, és úgy tűnik, kisebb gondjuk is nagyobb annál, hogy kislányukra valóban figyeljenek. Ebben a tekintetben a magyar film egy a posztkommunista kelet-európai filmekre általánosan jellemző trendet követ: „1989 után megfigyelhető a ’mérgező apák’ elszaporodása a Lengyel és Cseh moziban, ahogy más volt szocialista országokban is: gyermeküket elnyomó, kegyetlen vagy legalábbis autoriter férfiakat láthatunk, akik képtelenek vagy nem hajlandóak megérteni gyermekeiket, és felelősek azok problémáiért” (Mazierska 127).

Fontos azonban felismerni, hogy az „Új magyar film” egy már az államszocializmusban is gyakori, nagy történelmi hagyománnyal bíró és erős társadalomtörténeti meghatározottsággal bíró motívumot és történettípust alakít át újfajta módokon. A hiányzó, halott vagy rossz apák a magyar filmkánon olyan központi darabjainak meghatározó motívumai, mint a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), az *Apa* (Szabó István, 1966), *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979) vagy a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1981). A *Szelíd teremtés* férfialakjainak összetett megértéséhez elengedhetetlen ennek a filmes hagyományak, illetve az ezt motiváló társadalmi-történeti folyamatoknak a reflektálása.

Ewa Mazierska könyvében külön fejezetet szentel az apaság kérdésének a lengyel, cseh és szlovák filmekben, és számos, a *Szelíd teremtés* szempontjából is fontos momentumra hívja fel a figyelmet. Kiemeli, hogy „a szovjet blokk országaiban torzult az apaság tapasztalata, így az apaságnak a nyugati társadalmakhoz képest némileg eltérő jelentése alakult ki” (83-84). Ennek egyik oka a viharos történelmi események miatt kialakuló „apahiány” (87). Magyarország huszadik századi történelmében az Első Világháborútól 1956-ig szinte minden generációra jutott egy-egy olyan háború, forradalom, puccs-szerű hatalomátvétel vagy hirtelen beköszöntő szélsőséges politikai berendezkedés, melyben férfiak harcoltak, haltak meg, kerültek hadifogságba, börtönbe, vagy kényszerültek emigrációra (vö: **Gyarmati XXX**, Mazierska 86). A „konszolidált” Kádár-korszakban pedig inkább a kilátástalanság és kiábrándultság járulhatott hozzá a hírhedt magyar öngyilkossági világrekordhoz, illetve az alkoholizmussal és más pótcselekvésekkel összefüggésbe hozható horrorisztikus egészségügyi statisztikákhoz (vö: Valuch 40-41). Mindezek a körülmények sokkal közvetlenebb módon érintették a felnőtt férfi lakosságot, mint a nőket. Ahogy a háborúk és forradalmak is elsősorban a férfiak halálozási rátáját emelték, úgy az államszocializmus lelki nyomora és a rendszerváltás után hirtelen beköszöntő neoliberális (dzsungel-)kapitalizmus sokkja is főleg a férfiak és apák életét rövidítették. Ezek a trendek a rendszerváltás után huszonöt évvel is kimutathatóak:

az elhunyt férfiak közel egynegyede a 40-49 éves korcsoportba tartozik, míg a meghalt nőknél ennek a korcsoportnak az aránya ennél jóval alacsonyabb, 11 százalék körüli. Ugyanolyan vagy hasonló halálok a férfiaknál fiatalabb életkorban jelentkezik, mint a nőknél, ezért az előbbiek átlagos életkora a halál bekövetkezésekor mintegy nyolc évvel alacsonyabb, mint a nőké. (Valuch 42)

A filmbeli férfiszerepek kontextualizálásakor a biológiai apák történelmi hiánya mellett fontos tényező az autoriter, paternalista politikai berendezkedések azon törekvése, hogy szimbolikus

apákkal (a politikai vezérrel) vagy intézményekkel helyettesítsék a hagyományos apákat és családot. Ahogy Ewa Mazierska is rámutat, egész Kelet-Európában „megfigyelhető az apaság áthelyezése ... a politikai vezetőkre, vagy olyan intézményekre és eszmékre, mint a Párt vagy az Állam. Az apaság ilyen áthelyezését támogatta a szocialista ideológia is, mely meg akarta szabadítani a család intézményét hagyományos funkcióinak egy részétől” (87). A diktatorikus állami berendezkedések, a vezért vagy pártvezetőt mitikus magasságokba emelő propaganda, csakúgy mint a politikai és ideológiai szempontoktól vezérelt, erőszakosan formált családmodellek a nemi szerepek szörnyszerű torzulásához vezethetnek (vö: Mazierska 128). Az államszocialista pártvezér a hozzá hűséges állampolgárok jósa atyja (akit a propaganda előszeretettel fényképez hálás, mosolygós gyermekekkel) de ugyanakkor kíméletlen „diktátor is, a vele szembehelyezkedők pedig definíció szerint olyan megtévedt, tékozló fiúk, akik viselkedését haladéktalanul korrigálni kell (Mazierska 90). Ezek a szerepminták pedig nyilvánvalóan sokkal lassabban változnak, mint a politikai rendszerek. Ahogy a „mentális rendszerváltás” is sokkal hosszabb időt igénylő folyamat, mint a politikai (Valuch 33), és a diktatorikus államformák hosszú évtizedei alatt rögzült mentális beállítódások is máig rányomják a bélyegüket a magyar társadalom működésére, úgy a paternalisztikus berendezkedésekben begyakorolt nemi szerepek is ott kísértene a rendszerváltás után, a jelek szerint mind a filmvászonon, mind az azt körülvevő világban. Szinte a *Szelíd teremtés* alap gondolatát mondja ki Mazierska, amikor megállapítja, hogy „egy igazi sztálinista apa, ahogy egy igazi sztálinista fiú is, a lélektani thrillerek és horrorfilmek rajongóinak való teremtmény” (99). Ebben a kontextusban „a Frankenstein terv” nem csupán a Nagy Alkotás létrehozásán mindenkin átgázolva dolgozó nárcisztikus, egoista férfi szörnyszerű átokfutásának allegóriája, de éppúgy olvasható az államszocializmus társadalmi kísérletének vagy a posztkommunista apa-fiú kapcsolatoknak a kommentárjaként is.

A biológiai apák hiánya minden bizonnyal sikeresen sodort és kötött a politikai vezérhez számos érzelmileg kiszolgáltatott árvát, ugyanakkor az apaság ideológiailag támogatott projekciójával akaratlanul össze is kötötte az apák elleni személyes lázadást a társadalmi Rend elleni lázadással. A pótapákban és társadalmi Rendben csalódott fiúk így talán még nagyobb keserőséggel lázadtak az őket cserben hagyó apafigurák ellen. A *Szelíd teremtés* fiú-figurája, akár csak Frankenstein szörnye James Whale meghatározó filmjében, alig beszél, nem mond el többet egy tucat tömondatnál. Nyelven kívülsége, kommunikációképtelensége, reakcióinak kiszámíthatatlansága a társadalmi-szimbolikus (apai) renden való kívülségét is jelképezheti. Rajta keresztül kívülről, egy elhagyott, állami intézményekben nevelt, megkínzott, szörnyszerűvé vált és mégis ártatlan férfialak szempontjából nézhetjük meg újra a világot, amelyben élünk. Bosszúját sem ő, sem a film nem igyekszik megmagyarázni, a gyilkosságok pedig mindig némák, egyszerűek és brutalitásukban is szépek. A földön fekvő halott, félmeztelen lány hosszan kitarított képe, a második gyilkoságnál a vér rajzolata a falon, vagy a hőésésben a gang korlátján áteső anya, a fentről őt szemlélő fiú képe, vagy a fehér hóban a fej alól lassan kifolyó vér még a film szürke, egyhangú színvilágában is határozottan esztétizált. A halál szépségére velünk együtt rácsodálkozó fiú láthatóan kívül áll az emberi morális renden, túl jón és rosszon, akár Nietzsche emberfölötti embere. Egy olyan keretet vagy perspektívát ajánl föl a néző számára, melyben a patriarchális társadalmi-szimbolikus rend pusztulása az esztétikum regiszterében is értelmezhető és élvezhető, lenyűgöző, gyönyörű látványként tárul elénk.

A fiú néma tekintete megadja a filmnek mindazt, amit a rendező várt új filmjének leendő főszereplőjétől. Tekintete és néma tettei arra utalnak, hogy a valódi drámák már mind lezajlottak: ezek tették ilyenné a fiút, akinek jelen tettei csupán logikus és egyszerű következményei annak, ami vele történt és történik. A *Szelíd teremtés* ilyen tekintetben a nyolcvanas évek magyar filmjeinek egyik trendjét folytatják, azon „ördögűző” filmeket, melyek egy szorongató, nyomorúságos, reménytelen állapotot mutatnak be, nélkülözik a drámai feloldást, nem vezetnek ki az elviselhetetlen élethelyzetből és céljuk inkább a „szorongás véglegessé növelése” (Kovács András Bálint 293). Mindez – a *Szelíd teremtés*ben is – az áldatlan állapotok univerzális, egzisztenciális alapottá növelését eredményezi. A felelőtlen, egoista apa és a traumatizált, kegyetlen bosszút álló fiú kettőse

nem egy fokozatosan kibomló, majd a film végére megoldódó drámai konfliktus szereplői. Kettősük (ahogy az emberi nyomorúság Mundruczó mesterénél, Tarr Bélánál is rendre) sokkal inkább kelti a világ vagy kelet-európa változatlanul tovaöröklődő (férfi-)rendjének a benyomását.

A posztkommunizmus árvái

A film tehát értelmezhető a poszt-totalitárius apaság következményeinek a filmes feldolgozásaként vagy a történelmi traumák által szétszaggatott társadalmi-érzelmi viszonyok között felnőtt fiatalok tapasztalatának, világlátásának a megjelenítéseként is. Mint láthattuk, mind az apafigura, mind a fiú magán hordja egy történelmi traumától, szakadásoktól, sokkoló változásoktól formált társadalmi tér torzító hatásait. A film nem hibáztatja az apát sem: ahogy fiának elmondja, annyi idő lehetett, mint most ő, amikor véletlenül teherbe ejtette alkalmi szeretőjét. Ezzel magát is egy az élet eseményeinek kiszolgáltatott, tetteiért felelősséget vállalni nem tudó fiú áldozati pozíciójába helyezi. A film képisége részben rá is játszik a szerepek ismétlődésére: apát és fiút gyakran látjuk tükröződő felületek vagy keretek két oldalán (például első találkozásukkor), hasonló ruházatban, hasonló beállásban vagy egymás mellett ugyanabban a testtartásban (például a téli napfelkelte szemlélésekor). A fekete felső, sápadt arc és sötét tekintetek hasonlósága mögött a film lehetővé teszi a sorsok hasonlóságának, a nehézségek generációról generációra történő ismétlésének, tovagörgetésének az értelmezését is. Bújdosó Bori szerint a képi ismétlések és tükröződések arra is utalnak, hogy „a fiú nem csak apjának, hanem valamiképpen mindannyiuknak a tükörképe, felelőssége” (4). Amennyiben figyelembe vesszük a Gyarmati által elemzett, fentebb már hivatkozott, halmozódó, sűrűn következő, gyógyulási időszak nélkül egymásra torlódó történelmi konfliktusok és traumák társadalmi hatásait, talán nem nehéz megértenünk, miért is ismétlődnek ezek a szerepek és helyzetek, illetve miért is érezhette Magyarországon annyi nemzedék elárultnak és elárvtattnak magát.





A *Valahol Európában* árvái, akik még 1948-ban talán hihettek abban, hogy a háború apokaliptikus léptékű pusztítása után egy jobb világot építenek maguknak a hetvenes évekre elárult, becsapott, politikai árvákká váltak. A kommunista rendszer (ahogy a film is) azt ígérte nekik, hogy apjuk helyett apjuk lesz, hogy egy a háború előttinél jobb, igazságosabb, humánusabb rendet épít, de kegyetlenül becsapta őket. *Orphans of the East* című könyvében Parvulescu is egy traumatikus „Esemény” által formált árvákként látja Radványi filmjének háború után csellengő, kegyetlenségükben is ártatlan gyerekeit. Mind Radványinál, mind a *Szelíd teremtmény*ben traumatizált gyermek(ek) kiszolgáltatottsága és otthonkeresése az elbeszélés kiindulópontja, mindkét esetben az ő mozgásai(k), tettei(k) mozdítják az eseményeket. Az elhagyottak és árvák mindkét filmben egyszerre ártatlanok és brutálisan kegyetlenek, és alakjuk is mindkét esetben a jelen társadalom számára mutat kritikus tükröt. A *Valahol Európában* című film végének emlékeztető és drámai momentuma az, amikor a bíróság elé állított gyermekek a velük ordító, belőlük anyjuk, apjuk nevét kiszedni akaró, fasiszta (önjelölt) bírónak vallják meg, hogy árvák, hogy szüleik éppúgy elpusztultak, mint otthonaik. Mundruczó filmje Rudolf kasztingja közben ismétli meg a helyzetet. Az egyik oldalon ismét egy szadisztikus apafigurát láthatunk, a másikon pedig ismét egy elhagyott-elárult fiúgyermeket: „Nagy Rudolf. Ennyit írtál a papírodra. Nincs anyukád, nincs apukád? Nincs lábméreted, nincs testsúlyod, nincs lakcímed, nincs magasságod, nincs korod, nincs hobbid, nem laksz sehol” – mondja a rendező számonkérő hangon a (kivégzésre emlékeztető módon) falhoz állított, a kamera kereszttüzébe álló, kiszolgáltatott fiúnak. A két jelenet közti áthallás történelmi távlatokba helyezi a számkivetett fiú történetét, általános, allegorikus jelentést adva annak.

Úgy tűnik, minden drámai történelmi változás, háború, forradalom vagy épp rendszerváltás megtermeli a maga árváit, 1989 éppúgy, mint 1945 vagy 1956. A történelmi folyamatosság megtörése könnyen jár együtt a családok szétesésével, az érzelmi kötelékek megtörésével, az átadott minták és értékek elbizonytalanodásával. Az „új magyar film” tanúsága szerint Kelet-Európa rendszerváltó nemzedéke és gyermekeik, ha kevésbé drámai módon, de szintén megszenvedték a hirtelen megváltozó világ erkölcsileg és egzisztenciálisan is elbizonytalanító, dezorientáló tapasztalatát. Ha egy közös keretben szemléljük a *Valahol Európában* és a *Szelíd teremtmény*et, akkor észrevehetjük a történelmi tapasztalatok ismétlődését, az elárult-elárult nemzedékek tapasztalatának továbböröklődésének mintázatát (vö: Parvulescu 20). Erre a szomorú történelmi ismétlődésre mutat rá Parvulescu is a posztkommunista állapot kapcsán: „Az átalakulások új korszaka kezdődik a kelet-európaiak számára, de olyan, amely még jobban megmutatja, hogy az állam csupán egy eszköz, melynek segítségével a kevesek kihasználhatják a többséget. Csupán a kihasználás módjai változtak, amennyiben már inkább gazdaságiak, mintsem politikaiak. Kelet-Európa poszt-szocialista korszaka így a politikai árvák új nemzedékének ad életet” (14).

Ahogy fentebb, az apaság problémáinak tárgyalásakor is láttuk, és ahogy arra Szalóky Melinda is rámutat, az árvaság a magyar filmtörténet egyik különösen gyakori motívuma (Vö:

Parvulescu 43), ez a körülmény pedig felhívja a figyelmet a motívum kulturális jelentésekkel telített, a magyar identitáspolitikában hangsúlyos helyzetére. Fentebb idézett, *Orphans of the East* című könyvében (ahol a *Valahol Európában* mellett a *Napló gyermekeimnek* is külön fejezetet kap) Parvulescu meggyőzően bontja ki az árvaság-motívum gazdag kulturális hátterét a kelet-európai filmekben. Rudi dramaturgiai szerepét is pontosan jellemzi, amikor úgy határozza meg az árvákat, mint akik megtörik a fennálló rend bevett működését, változást hozva abba (27). Az árvák Parvulescu szerint jellemzően – akárcsak a fiú a Fiumei úti sírkert bejáratánál – „a semmiből tűnnek elő; nincs sem múltbéli otthonuk, sem céljuk, ami felé haladnának. Az Esemény lehetetlenné tett minden ilyesfajta hazatérést” (25). Mind a *Valahol Európában* árváiról, mind a temető előtt megjelenő Ruidról elmondható, hogy „a halálból visszatérve már teljesen idegenek a civilizációban. A halál felfedte előttük ... a civilizáció alapjainak és értékeinek az esetlegességét. Radikális másként térnek vissza a jelenbe...” (23). Parvulescu pontosan írja le az árva figurájában rejlő forradalmi potenciált, azt a képességét, hogy „radikális kérdéseket fogalmazzon meg” (25) a fennálló (patriarchális) renddel kapcsolatban.

Bár Rudi biológiai értelemben nem árva, hiszen (legalábbis a film elején) mindkét szülője él, mégis árvaként nőtt fel, valamilyen meg nem határozott intézményben (árvaházban? fiataikorúak börtönében?), ahonnan most megszökött. Kitaszított, elhagyott, az emberi világból kihullott gyermek ő is, akár csak József Attila „Tiszta szívvel” című versének beszélője (melynek szinte minden sora vonatkoztatható rá). Fontos észrevenni, hogy Mundruczó filmjei hány hozzá hasonló „nincsen apám se anyám” szereplőn keresztül mutatják meg az emberi világ ritkán látott vagy sötét oldalait. Hasonló karakter a *Delta* főszereplője, Mihail, aki vérfertőző kapcsolatban él testvérével a Duna-deltában épített rönkházban; Péter a *Szép napokban*, aki börtönből szabadulva keresi a helyét, pót apja irányításával lopásra adja a fejét, majd megerőszkolja a lányt, aki tetszik neki; vagy épp Hágén, a *Fehér isten* útszélien hagyott kutyája is. Mundruczónál ez mindezen filmekben férfiszerep: a kitaszított, szeretetmegvonás és árulás hatásait rendre férfi szereplőkre vetítve mutatja be, hogy aztán megmutassa (a *Szelíd teremtésben*, a *Szép napokban* és a *Fehér istenben* is) az ennek hatására kialakuló egyszerre szörnyszerű és „tisztá szívű” erőszakosságot.

Az árváknak azonban Mundruczónál megjelenik valamiféle édenkerti ártatlansága is. A *Deltában* ez a vízre épített, gyönyörű természeti táj által ölelt rönkház, ahol a testvérek civilizáció és apai rend előtti (vérfertőző) egyszerűségben élhetnek, és ezt villantja fel a *Szelíd teremtésben* az az „ágyjelenet” is, ahol Rudi és választottja az árva Magda (Csikos Kitty) egy rövid időre kettesben őszibarack konzervet csemegézhetnek. Mindkét filmben erőszak vet véget az idilli jeleneteknek, a *Deltában* az emberi közösség pusztítja el a törvényeit el nem ismerő párt, míg a *Szelíd teremtésben* a fiú öli meg a rájuk támadó (pót-)apafigurát. Az árvák szövetsége azonban, tartson akármeddig is, mindezen filmekben a fennálló Rend ellenpólusaként és kritikájaként szolgál.



A labirintus szörnyének szemével

A *Szelíd teremtés* tehát éppúgy megidézi a labirintus toposzát, mint a *Kontroll*, vagy más, orientációt vesztett férfiakat bemutató magyar filmek, de talán az egyetlen, melynek narratív középpontjában maga a labirintust lakó szörny áll. Az átláthatatlan tér és a benne otthonosan mozgó szörny a horrorfilmes műfaj jól ismert összetevői. A Frankenstein filmek esetében is így van ez. Szinte minden Frankenstein film kötelező eleme a tudós családi otthonában (vagy kastélyában végzett) kergetőzés, aminek lényegi eleme Viktor Frankenstein hiábavaló vágya, hogy távol tartsa szörny-teremtő-alkotmányát ifjú menyasszonyától. A filmekben a férfiak (a Rend képviselői) általában képtelenek a szörny megtalálására, nem látják azt, rossz felé keresik, így az gyakorlatilag szabadon bolyong a házban. A legtudatosabban talán Kenneth Branagh rendezése gondolja át ennek a térbeli motívumnak a metaforikus implikációit. Ez a verzió már a szörny életre keltése előtti jelenetben is térben mutatja meg Frankenstein, menyasszonya Elizabeth és a szörny hármásának viszonyait, azáltal, hogy a tudós becsapja laboratóriuma ajtaját az őt meglátogató, a pestis elől a városból kimenteni akaró menyasszonya előtt, majd nem vele távozik (egy hagyományos, heteroszexuális, boldog élet reményében), hanem szörnyével és projektjével marad.

A fiú egyértelműen ezt a mintázatot követi Mundruczó filmjében. Itt a régi, romos, homlokzatán felálványozott, így határozottan díszlet-szerű pesti bérház helyettesíti Frankenstein kastélyát. Míg a rendőrség és a halott lány apja a városban keresik, ő visszatér a házba. Míg apja, Viktor a kapun dörömböl, vagy fel kell szóljon a kulcsért, ő könnyedén bejut, de többször a többi szereplő számára érthetetlen módon szökik meg zárt szobákból. Térbeli mozgása metaforikusan is értelmezhető: mint a Rend radikális másikja, a határok, tabuk, törvények világán kívüli lény, egyszerűen nem vonatkoznak rá a többiekre érvényes szabályok, nem állítják meg a falak, ajtók és morális határok. Vélhetően egész életét marginális, a Rend margóján elhelyezkedő terekben és intézményekben töltötte. Jól ismeri az apai hatalom világát, így a világ legegyszerűbb módján teszi sajátjává a patriarchátus düledező, lelakott világát. Éppoly egyszerűen válik a ház szabadon közlekedő, mindent látó fenyegető szellemévé, mint ahogy a kamerát vette át apja kezéből.



Ritka pillanata ez a magyar filmtörténetnek, amikor a kusza emberi-szociális-hatalmi viszonyokat megtestesítő labirintust – itt a romos pesti bérházat – a szörny szemével (is) láthatjuk. Mundruczó korábbi filmjeiben is gyakori az a helyzet, amikor egy hatalomból kitaszított, az emberi világ margóján élő szereplő szemével nézhetjük végig az emberi világ drámáit. Tipikusan ilyen Péter szerepe a *szép napokban*, aki passzívan nézi végig mások szexuális jeleneteit a vágyott lánnyal, de hasonlóan tehetetlenül nézi és kommentálja az ügyvéd kitartójával végzett szexjelenetét Brunó is a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmben. A *Szelíd teremtés* annyiban hoz újat ebbe a képletbe,

hogy a horrorfilmek és thrillerek szörnyalakjainak megmagyarázhatatlan erejére emlékeztető hatalommal ruházza fel Rudit, aki így kilép a passzivitásból (már a szereplőválogatáson is), és az apafigura instrukció helyett saját (a néző előtt ismeretlen és kiismerhetetlen) útját kezdi járni. A boldog családi háttér a többi Mundruczó-főszereplőnél is hiányzott, de egyedül Rudi bír az árvaság (Parvulescu által megfogalmazott) radikális kívülségével. Brunónak (a film címével ellentétben) igenis vannak álmái és céljai, ahogy Péternek is, kötődnek az emberi világhoz, elfogadják bizonyos hatalmi viszonyokat és követik az emberi világ egyes szabályait. A *Szelíd teremtés*ben a fiú története már ezen világon kívül zajlik. Amikor éhes, enni kér, amikor megtetszik neki egy lány, azonnal cselekszik (lásd a lány kirúszosását a mosókonyhában), amikor útjában van valaki, akkor elteszi láb alól. Mindez arra utal, hogy a fojtogató labirintus-szerű helyzetek és terek egy olyan emberi világ kreálmányai, melyek csak az emberi világon innen vagy túl lévő, emberalatti / emberfeletti, szörnyszerű lények számára áthághatók. Van kiút a labirintus fogságából, de ez a kiút a jól szocializált emberi mivoltunk levetkőzésén és az egész emberi világ magunk mögött hagyásával lehetséges. Ahhoz pedig, hogy az emberi világ ne tudjon bosszút állni a vágyott szabadságot elérőkön (mint a *Delta* vérfertőző szerelmespárján), nem megfelelő a krisztusi ártatlanság, szörnyeteggé kell válni.



A fiú radikális másságát az emberi világban részben a film térkezelése fejezi ki. A házba lépésével elszaporodnak a szédítő képek, mintha megszédülne a „normális” emberi világ. A fiú nem csupán a narratíva szintjén kínál egy más fajta perspektívát, nem csupán történetével mutatja meg az apai rend visszasságait. Hasonló a szerepe a film vizuális terében, mint Hans Holbein *Követek* című képének híres anamorfikus koponyájáé. Az általa fölajánlott látásmód összeférhetetlen a film többi részének rendezett, perspektivikus látványával, így természeténél fogva össze kell zúzza azt. A házba lépése kapcsán már említett körkörös, szédítő, dezorientáló kameramozgás még többször is megjelenik a filmben. Ez a fajta beállítás jellemzően a fiú arcával indul, amint valamit néz, majd körbeforog, míg újra meg nem jelenik a fiú arca, ezúttal a kép másik oldalán. A filmkészítés szabályrendjének explicit megszegésének is értelmezhető az a beállítás, amikor a kép jobb oldalán látható fiú (és vele a kamera) balra, az alpesi tájat ábrázoló képre néz a falon, majd tovább pásztáz balra az ajtó felé, hogy végül kevesebb mint 180 fokos fordulat után újra a képben balról feltűnő fiút mutassa. Ebben a beállításban a fiú nem csupán a többi szereplő számára mozog meglepő, kiszámíthatatlan és szédítő módokon, de a kamera mögötti néma átlépéssel a filmes jelentésképzés szabályrendjét is megszegi.

A fiú vizuális térre gyakorolt hatása kapcsán a körkörös kameramozgások mellett fontos megemlíteni a sötét lépcsőház (szintén anamorfikus lencsével fényképezett), szédítő, már-már szürreális, (rém)álomszerű képeit, és a mélységbe letekintés motívumát. A fiú rendre olyan ablakokon szökik ki, melyek a többi szereplő számára halálos félelmet jelentő mélységekbe

vezetnek. A *Szelíd teremtés* ebben a tekintetben összekapcsolható a *Kontrollal*, illetve a mélységbe tekintés nietzschei aforizmájával: „Aki szörnyekkel viaskodik, vigyázzon, nehogy közben szörny legyen belőle. S ha sokáig tekintesz az örvénylő mélységbe, a mélység is beléd tekint” (XXX). Az egyik e szempontból fontos jelenetben Magda megmutatja Viktornak az ablakot, amelyen a fiú „kiugrott”. Az apa kinyitja és a kamerával együtt kinéz, le a három emeletnyi mélységébe, majd megszédül, rosszul lesz, leizzad, kiszárad a szája, le kell pihenjen. A film tereinek kontextusában mintha azt sugallná a jelenet, hogy a fiú által ismert és otthonosan bejárt mélység az apa (és világa) számára félelmetes, beláthatatlan és bejárhatatlan. Másfelől a szédülés kifejezheti a letekintő férfi belső válságát is. A lépcsőházba anamorfikus lencsével letekintés vagy a mélységbe lenéző férfi rosszulléte Hitchcock *Szédülés* című filmjének klasszikus jeleneteire emlékezteti a nézőt. Itt is, ott is a férfiasság krízisét, a látvány fölötti uralom elvesztését láthatjuk egy középkorú férfi rosszullétén keresztül, melyet a film terének „megszédülése” is kifejez. (Hitchcock filmjének vége felé is van egy fontos kamera körbeforgás, amikor a Madeline-nek öltözött Judyt ölelő, körbe néző Scottie szemei előtt a múlt és jelen is összekeveredik.) Mindkét esetben egy a „normális” világba nem illő elem (a *Szédülés*ben a vágyott nő, a *Szelíd teremtés*ben a visszatérő fiú) kavargatja föl, teszi kísértetiessé a jól ismert és uralt világot. Ez az oda nem illő elem válságba taszítja az addig magabiztos férfiakat, megmutatja a férfiszerepek mögötti mélységes bizonytalanságot, és egy tragikus végkifejlet felé tereli életüket. Mind Scottie, mind Viktor szembe kell nézzen múltjával és gyengeségeivel, és mindketten tragikusan élnek meg a világukat felkavaró elem (Madeline/Judy illetve Rudi) elvesztését.

A két film közötti különbségek azonban éppoly fontosak, mint a fenti hasonlóságok. Míg Hitchcock a *Szédülés*ben (ahogy általában is) a férfi-nő kapcsolat és heteroszexuális vágy rejtett, sötét, destruktív zugait tárja fel, addig Mundruczó filmjében mind a szexualitás, mind a nőiség hiányzik a történetet előre hajtó vágyak repertoárjából. A tét itt sokkal inkább apa és fiú megbékélése, a rend és az abból kitaszított radikális másik viszonya. Az 2000-es években jelentkező új magyar rendező generáció filmjeiben csak elvétve találunk a heteroszexuális szerelmi vágy által hajtott történeteket. A férfi-nő kapcsolat, illetve az erről mesélő történet szál a legtöbb esetben alárendelődik a (tipikusan férfi) főszereplő belső drámájának, identitás-keresésének. A kérdés, melyet ebben az összefüggésben a *Szelíd teremtés* Frankenstein-intertextusa felvethet az, hogy a férfi szereplő belső drámája vajon nem épp azért olyan szörnyű-e, mert eleve kizárták belőle a nőket.

- KAB az ötvenes évekről szóló nyolcvanas években keletkezett filmeket „történelmi horror”-nak nevezi a „szorongás véglegessé növelése” és a feloldás hiánya miatt (293). Hasonlóan a 80-as évek filmjeihez, Mundruczó is azért nyúl egy távoli témához (itt a Frankenstein motívumhoz és a thriller illetve horror műfajához), hogy ezen a kerülőúton keresztül tudjon valami érvényeset tudni mondani a jelenről. A *Szelíd teremtés* szürkesége és klausztrófó terei is a nyolcvanas évek magyar filmjét idézik. „Legfőbb mondanivalójuk a társadalmi erőszak állandó fenyegetése és ellenőrizhetetlensége.” (297)

WORKS CITED:

Hável, Vaclav, et. al. *The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe*. Routledge,

Parvulescu

Stöhr Lóránt: *Testes attrakciók. Teatralitás a kortárs magyar filmben. Apertúra*, 2009. nyár

Mazierska, Ewa.

Kimmel, Michael and Amy Aronson (szerk). Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia. Vol I. Santa Barbara-Denver-Oxford: ABC-CLIO, 2004.